

туха поднималась...»), в упоминании моря, гор, тучи также сохраняет связь со «змеинными» атрибутами. Сверхъестественные элементы тяготеют к описанию врага, в то время как образ центрального героя гораздо последовательнее эволюционирует к специфической правдоподобности и достоверности (стр. 51, 58, 59).

Под углом зрения своей основной концепции анализирует А. Александер и образ князя Владимира, его изменяющуюся роль в повествовании, отношения с богатырем, участие в описываемых событиях и пр. Это дает возможность проследить параллельно трансформацию самого эпического конфликта, его причин и значения. И здесь, и далее — при рассмотрении возрастных характеристик персонажей, художественного пространства и времени, эпической идеологии, — указанная последовательность былинных сюжетов (Волх, Добрыня Никитич и Змей, Алеша Попович и Тугарин, Илья Муромец и Соловей Разбойник, Илья Муромец и Идолище, Мамаево побоище) наглядно демонстрирует постепенный отход от волшебного-сказочной эстетики и нарастание «эпичности».

В начале рецензии уже было сказано о спорности основной концепции автора (происхождение былины от волшебной сказки); возражения вызывают и некоторые частные моменты. Например, неправомерно приравнение «богатырской сказки», по терминологии В. М. Жирмунского, к волшебной (стр. 32) — это совершенно разные жанры. «Богатырская сказка» является архаической формой героического эпоса и в русском фольклоре не представлена; имя Соловья Разбойника имеет, по всей видимости, более жесткую мифологическую обусловленность, чем это полагает автор (стр. 57); едва ли можно объяснить сравнительную непопулярность былины о Волхе только ее сказочной маловероятностью (стр. 59) и т. д.

Думается, однако, что и у тех исследователей, которые никак не согласятся с исходной теоретической предпосылкой автора, едва ли возникнут сомнения в правомерности сопоставительного анализа русского героического эпоса с образцами более архаических жанров, которые не могли не оказать сильного влияния на его сложение. Можно не принять предлагаемой автором прямой эволюционной последовательности (от сказки к былине), но зависимость героико-эпической поэзии от древнейших повествовательных принципов, полнее всего сохраненных именно волшебной сказкой, безусловно, должна оправдывать целесообразность и продуктивность проделанного им анализа даже в глазах противников данной концепции.

С. Ю. Неклюдов

Угличские народные песни. Из новых записей русских народных песен. (Составитель-редактор И. И. Земцовский). Л.—М., 1974, 288 стр., 16 илл.

Недавно выпущенный издательством «Советский композитор» сборник угличских народных песен посвящен изучению фольклора интересной в историко-этнографическом отношении местности — района древнего Углича (Ярославская обл.). В собирании материалов по заранее составленной программе приняли участие молодые специалисты многих учебных заведений Ленинграда. В июле 1969 г. в 54 населенных пунктах Угличского района было записано около 1300 произведений народно-песенных и прозаических. В сборник вошла только небольшая часть записей (91 песня); отобранные составителями образцы дают довольно полное представление о народной песенной культуре Угличского района. Наряду с песнями XVIII—XX вв. в сборнике имеются оригинальные образцы архаичных свадебных песен (различные варианты «Трубоньки»), интересные для русской распевной манеры, балладные тексты («Дочка-пташка», «Ванька-ключник»), обновленные по тематике колыбельные («Бай, бай, все не спишь, упрямый») ¹.

Песенные жанры, согласно их реальному месту в песенном быту угличан, распределены по семи группам: лирические, свадебные, колыбельные, причитания, хороводные, плясовые, календарные. К каждой группе даются обширные научные комментарии с указаниями на варианты из других источников. Жаль, однако, что авторы ограничились параллелями только из русских изданий.

На жанровый состав и музыкальный стиль угличского фольклора, как отмечает во вступительной статье И. Земцовский, существенно повлияли особенности социально-экономического уклада жизни района — развитие отходничество, преобладание монастырского хозяйства над помещичьим, пережитки различных религиозных верований, традиции культового пения. Преобладающим здесь является одноголосие. Автор указывает на имеющиеся в этом районе различия между фольклором больших сел и малых деревень. «Деревня получала новое не только и не столько непосредственно из города, сколько из села, а село в свою очередь питалось из двух сторон — и городской и деревенской песней, подчас перерабатывая их на свой лад» (стр. 8).

¹ В ней использовано, очевидно, стихотворение китайского революционного поэта Эми Сяо («Шанхайская колыбельная песня»), печатавшееся в русских школьных учебниках 1930-х годов.

Музыкальный материал сборника нотирован тщательно. Однако есть, на наш взгляд, и лишние обозначения на нотном стане (вроде — «забыла», «вздых», «кашель»), которые не вносят ничего нового для прочтения музыкального текста и лишь усложняют его восприятие. (Представим себе по аналогии исследователя профессионального исполнительства, который стал бы в анализах фиксировать стук педали, случайные заминки в игре пианиста или скрипача.) Так же весьма спорным представляется употребление наряду со знаками повышения или понижения тона $\downarrow\uparrow$ знаков «полудиез», «полубемоль». Ведь высотная разница этих отклонений ничем не измерима, кроме чисто субъективного восприятия нотировщика. Трудно представить себе звучание отдельных песен, таких, например, как «Ой да уж родимая моя маменька», «Ой да мир-то вашему собранию» (№ 54, 79) со знаками альтерации при несуществующих нотах. Интересно, что в других случаях расшифровки записей от тех же певцов имеют вполне определенные мелодический контур и высоту (ср. № 1, 36, 46, 58, 60). Нотация песен с варьированной строфой (а их в сборнике большинство) ставит вопрос о согласовании текста с напевом. Некоторые приведенные в сборнике образцы не всегда дают об этом представление. Так, например, с какой строфой мелодии исполняется куплет № 3 в песне 8а? При подстановке слов под мелодию первой строфы последняя пятисловная группа текста «сокрушается» (остается вне строфы). С какой строфой мелодии исполняется текст 5-го куплета «Эй подуй, подуй, непогодущка» (№ 9); текст после полустиха «видел во дому» в песне «Гуляй, гуленька, сизый голубочек» (№ 64)? В таких случаях следовало бы указать цифрами на отношение текста к той или иной части мелодии, а где это невозможно, дать развернутый музыкальный текст к отдельным куплетам.

Каждой из семи групп песен предпосланы аналитические очерки нескольких авторов, высказаны разные точки зрения по поводу одного и того же объекта (о лирической песне писали Н. Введенская и А. Некрылова; о свадебной — Л. Ивашева, Г. Левинтон, В. Лапин; о колыбельных, причитаниях, обрядно-земледельческих и плясовых — А. Горковенко, Л. Ивлева; о частушках — А. Некрылова).

Следует отметить попытку реконструкции свадебного действия (свадебный обряд в районе почти уже не существует), сделанную Л. Ивашевой.

Очерки, написанные под свежим впечатлением услышанного в быту, содержат немало интересных наблюдений о характере современного народного песнетворчества, они помогают понять взаимоотношение древних и новых традиций в сюжетике, интонационно-исполнительской манере пения. Серьезные попытки найти логические закономерности развития семантики отдельных песенных жанров, в частности ритуальной свадебной песни, содержатся в статье В. Лапина, а также в статье о колыбельных песнях А. Горковенко и Л. Ивлевой. Однако авторам следовало бы избегать таких нечетких определений, как, например, «довольно замкнутые группы» (стр. 212); «манера волнообразного интонирования» (стр. 191) и т. п. Н. Введенская в очерке о лирической песне причисляет к этой группе и исторические, балладные, т. е. по существу лиро-эпические, а также шуточные, что следовало бы оговорить.

Не всегда можно согласиться с трактовкой авторами понятий «музыкальный стиль», «музыкальный тип». Так, на стр. 192 варианты одного и того же текста распетого разными исполнителями, которые приводятся как образцы разных стилей, воспринимаются скорее как различные интонационные напластования в одном распевно-лирическом стиле.

В очерке о лирической песне на стр. 196 говорится: «Варианты, приведенные нами, представляют два основных музыкальных типа песни, бытующих в районе: первый по мелодической природе лирический, второй своими истоками уходит в свадьбу». Однако и в составе свадебного обряда (стр. 212). В. Лапин выделяет лирические песни. Очевидно, критерии классификации материала не всегда четки и согласованны.

Несмотря на указанные спорные моменты, сборник «Угличские народные песни» имеет большой познавательный интерес. Он содержит прекрасный в художественном отношении музыкально-фольклорный материал и служит одним из редчайших итогов комплексной искусствоведческой и этнографической экспедиции. Следует всячески приветствовать инициативу молодых авторов, взявшихся за изучение народного творчества не исследованного до сих пор района, их большой труд по составлению комментариев к песням Угличского района, помогающих уяснить его связи с фольклором других районов.

Удачно найден способ показа сведений о народных исполнителях и нотировщиках песен в сводной итоговой таблице. Радует подбор иллюстраций (фото составителей), которые дополняют представление об Угличском крае, о его людях, их занятиях. Сборник нестандартно и со вкусом оформлен художником Б. Соколовым.

Работа, восполняя пробел на этномузыкаловедческой карте русского Поволжья, будет ценным подспорьем для дальнейшего сравнительного изучения русского фольклора и фольклора других народов

С. И. Грица